Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 22 (614) ЦЕНА 20 коп.
16 МАЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ШИРОКУЮ ДОРОГУ „УЗКОМУ" КИНО!

Одесский завод Киномеханпром выпускает узкопленочные проекторы уже около 1½ лет. Узкая ацетатная пленка впервые выпущена на советских заводах полгода назад. И все-таки еще нельзя сказать, что советское узкопленочное кино — реальность. Казалось бы, есть все необходимые его элементы, но хаос, стихийность и самотек вместо твердой, ясной, целеустремленной линии в организации узкопленочного кино до сих пор мешают его развитию.

До 1 мая фабрика № 5 выпустила около 700 тыс. метров узкой пленки, вместо 1 млн. метров, намеченных по плану. В свое время руководство ФОКХТ дало обязательство еще в январе организовать на фабрике № 5 специальное производство ацетатной пленки выделив для этого отдельный малоксер и отдельный тромель. Но дальше обещаний дело не пошло. На фабрике № 5 по-прежнему производство ацетатной пленки ведется в очередь с обычной широкой пленкой, приводя к снижению качества и той и другой.

Газета «Кино» неоднократно била тревогу о неблагополучии на фронте узкопленочного кино. Руководство ГУКФ на сигналы газеты реагировало быстро и конкретно, но... аппарат ГУКФ забывал проверить выполнение распоряжений. По предложению газеты фабрика перешла на выпуск сдвоенной узкой пленки с тем, чтобы вдвое поднять производительность оптического копировального аппарата. Лаборатория массовой печати не сразу и не без сопротивления, но все же перешла на работу в три смены по узкопленочным копиям. Закуплены и находятся в пути два импортных копировальных аппарата для узкой пленки.

Все это — нужные и важные мероприятия. Но как все это делалось и делается!

Фабрике № 5 понадобилось около трех месяцев, чтобы наладить выпуск сдвоенной узкой пленки. Сдвоенная пленка начала поступать на копировальную фабрику лишь с конца апреля. Таким образом копировальная фабрика вынуждена была работать, да работает и сейчас на половину своей производственной мощности.

На работу в три смены с узкой пленкой копировальная фабрика перешла лишь после категорического приказа ГУКФ, но и то со скрипом и не спеша. Импоркино понадобилось четыре месяца, чтобы купить два копировальных аппарата для узкой пленки. Но закупленные аппараты никак не доедут в Москву. При этом едут они почему-то в отдельности один от другого.

Каковы же итоги?

700 тысяч метров узкой пленки выпущено фабрикой № 5. Отпечатано 322 копии узкопленочных фильм художественных и хроникальных и 54 копии учебно-технических. На эти копии было израсходовано 123 589 метров узкой пленки. По грубому подсчету на складе копировальной фабрики в Москве должно быть около 500 тысяч метров узкой пленки. Но такого количества узкой пленки там почему-то не оказалось. Директор Московской копировальной фабрики официально указал, что у него на 7 мая имеется лишь 239 тыс. метров узкой пленки, из которых 61 тыс. метров одинарной и 178 тыс. метров сдвоенной. Испариться пленка не могла, усохнуть тоже. Единственно, что можно предполагать — это то, что часть пленки еще не отгружена и лежит на фабрике № 5, а часть находится в пути. Но это дела не меняет, ибо в том или ином случае уже имеется не менее 500 тыс. метров узкой пленки, которую надо срочно переработать, иначе ей угрожает гибель, особенно сейчас, с наступлением теплой летней погоды. Фабрика № 5 уже учла эти обстоятельства, и на последних партиях имеются указания такого порядка: «При печати учесть пониженную чувствительность. Проявить не позднее 15 июня» (паспорта №№ 63, 64, 65, 66, 67, 68, партия в 19 тыс. метров - сдвоенной). То, что фабрика заботится о своей продукции и предупреждает потребителя, это очень хорошо, но то, что в действиях предприятий ГУКФ нет никакой согласованности и планомерности, очень плохо. Ведь эти примечания в сегодняшних условиях звучат, как насмешка, как издевательство.

Копировальная фабрика еще весь май и, пожалуй, июнь будет перерабатывать одинарную узкую пленку и лишь в III квартале приступит к работе на сдвоенной пленке. Таким образом, очередь до майских партий пленки, которую нужно проявить в июне, дойдет в лучшем случае в августе, а то и в сентябре.

Чтобы иметь полное представление о состоянии узкопленочного кино, добавим: сейчас реализовано (продано) 3 254 узкопленочных проектора в самые отдаленные уголки Советского союза. А для снабжения их, повторяем, имеется 322 копии художественных и хроникальных фильм и 54 копии учебно-технических, сосредоточенных почти полностью в Москве. Средоточие узких фильм в Москве привело к тому, что заморожено около 3 тысяч проданных на периферию узкопленочных проекторов, потому что ясно, что проекторы без фильм никому не нужны.

Такое ненормальное положение с узкопленочным кино создалось в результате **плохого планирования работы в аппарате ГУКФ, оторванности отдельных трестов друг от друга при размещении в одном здании, отсутствии единого руководства узкопленочным кино, слабой проверки и контроля собственных распоряжений и приказов как в ГУКФ, так и в трестах, при множественности хозяев над «узким» кино.**

Дальше так продолжаться не может. **«Узкое» кино надо вывести на широкую дорогу плановости, руководство им должно быть сосредоточено в одних твердых руках. Анархическим действиям трестов по «узкому» кино должен быть положен конец.**

ПРИГОВОР ОЖИДАЕТСЯ...

СУД НАД УЗКОПЛЕНОЧНИКОМ

«Акт. 1934 года марта 31 дня составлен старшим инспектором Мособлузкопленфильм т. **Глейзеровым** и киномехаником **Петровым** в том, что узкопленочный проектор **№ 2730** при приеме оказался непригодным для пуска в эксплоатацию ввиду неисправности грейфера (левый зуб короче и кривой), что делает большую петлю и портит фильмы...»

Такого рода актов приходится составлять много. Узкопленочники рвут и портят фильмы. Они страдают многими **конструктивными** недостатками, **недостатками, благоприобретенными при массовом производстве из-за недоброкачественной обработки деталей.**

Обвинительное заключение **производственно-технического суда** над узкопленочным проектором Киномеханпрома (состоявшегося 9 мая в НИКФИ)—целый фолиант на 12 страницах, напечатанных на машинке без интервала... Здесь перечислены все «грехи» этого аппарата: сильный нагрев, вследствие которого выпадает зажимное кольцо об'ектива; гайки при работе либо затягиваются, либо ослабляются, и вылетают все ролики; оси тонки и сгибаются; фильмовый канал нестандартен; электромонтаж часто таков, что не дает полного контакта; лента часто соскакивает с ведущего барабана и т. д. и т. д.

Кино-радиосектор ПУР в своем письменном отзыве, перечислив **45** недостатков аппарата, заявляет прямо: «Аппарат не выдерживает никакой критики и не может быть принят на вооружение РККА».

Когда секретарь «суда» т. **Косовский** закончил чтение обвинительного акта, с улицы раздались звуки похоронного марша. В зале засмеялись: символическое совпадение, похороны узкопленочника...

О похоронах узкопленочника не может быть и речи. Слишком важен и необходим для нас этот аппарат, помогающий внедрять кино в широкие массы. Задача—всерьез взяться за исправление недостатков, добиться **массового производства доброкачественных** узкопленочных аппаратов. Для этого и собрался «суд». Председатель суда, главный инженер ГУКФ т. **Гурвич** именно так и заявил во вступительном слове.

Оба «обвиняемых» (УП-1 и УП-2) стояли на столе и упорно молчали. За них говорили нач. монтажного бюро Киномеханпрома т. **Александропуло.** Он рассказал историю освоения этого нового производства, рассказал о трудностях, вставших на пути, о неверии в это дело старого, снятого руководства завода. Узкопленочник, выпускаемый сейчас, стал уже значительно лучше. Надо помочь заводу достать нужное оборудование и ликвидировать перебои в снабжении его **стандартными** (обязательно стандартными!) материалами.

«Свидетель» т. **Рейкунин,** мастер оптического цеха мастерских ВОМП, изготовляющих для аппарата оптику, рассказал о том, как борется коллектив мастерских за качество оптики и как мало помогают им в этом трест Киномеханпром и Одесский завод. До сих пор не присылали даже узкопленочника, и мастерские не видели аппарата, для которого изготовляют важнейшую деталь.

Перекрестный допрос «обвинения» и «защиты» установил, что брошюра —пособие о пользовании аппаратом— составлена неудовлетворительно, о дефектах в нем не упомянуто вовсе, так что при первой же остановке владелец лишается возможности пользоваться аппаратом.

И все же при всех своих недостатках узкопленочник при умелом, бережном обращении с ним выполняет свои задачи. На «суде» демонстрировалась одновременно одна и та же фильма на узкопленочнике Одесского завода и узкопленочнике заграничного производства. И суд констатировал, что проекция обоих аппаратов почти не отличается друг от друга...

Первое заседание «суда» было посвящено выявлению всех недостатков аппарата и причин, тормозящих его распространение. На следующем заседании, назначенном на 16 мая, суд полойдет и к основной своей задаче—дать исчерпывающие указания, наметить конкретные мероприятия по борьбе за доброкачественный советский узкопленочный аппарат.

Приговор ожидается...

МИХ. Б.

НЕ ЗВУКОВУЮ, А НЕМУЮ

Как известно, ГУКФ разрешил режиссеру А. Роому ставить **немую** фильму. Между тем среди определенной части киноработников распространяются слухи, что «А. Роому уже разрешили ставить **звуковую**». В ГУКФ эти слухи решительно опровергают. Вопрос о звуковой постановке для А. Роома даже не ставится, поскольку одной из причин больших перерасходов по картине «Однажды летом» является то, что А. Роом не владеет техникой звуковых с'емок. В ГУКФ нам еще раз подтвердили, что А. Роом будет ставить **в этом году немую фильму.**

ЛЕНИНГРАД

ЮБИЛЕИ В. Р. Гардина

ЛенАРРК провела два вечера, посвященных 35-летнему юбилею заслуженного артиста республики В. Р. Гардина.

7 мая в кинотеатре Дома кино демонстрировались отрывки из картин с участием или в постановке юбиляра («Кастусь Калиновский», «Поэт и царь», «Анненковщина», «Встречный», «Иудушка Головлев»).

9 мая в Доме кино состоялось чествование В. Р. Гардина. После доклада А. Пиотровского о творческом пути юбиляра и выступлений режиссеров, актеров и операторов были показаны отрывки из новых работ с участием В. Р. Гардина («РУР», «Воды текут» и «Чудо»).

ФИЛЬМЫ НА НЕМОЙ ЭКРАН

Производство немой кинопродукции для десятков тысяч немых экранов Союза до сих пор было только всеми признаваемой, но очень неудовлетворительно разрешаемой на практике проблемой. Сейчас к этому вопросу киноруководство начинает подходить практически. **Ленинградским** комбинатом переведены в категорию немых следующие фильмы: «На луну с пересадкой», «Намир», «Наследный принц Республики».

Таким образом, Ленкомбинат в 1934 г. выпустит на немые экраны, кроме немых вариантов звуковых фильм, шесть полнометражных немых художественных фильм разнообразных жанров—детская, научно-фантастическая, комедия, историко-революционная.

Этого еще, конечно, мало для заполнения всех пробелов нашего немого экрана, но все же это довольно много по сравнению с другими киноорганизациями Союза.

„ТОВАРИЩ КОРМАН"

По картине «Товарищ Корман» подготовительный период закончился. Группа приступила к с'емкам.

«Товарищ Корман» — одна из первых попыток создания истории заводов на пленке.

К работе над этой картиной привлечены старые производственники с завода «Красный тигель», которые помогут режиссеру воссоздать подлинные факты истории этого завода, помогут дать верную и исчерпывающую характеристику руководителя и энтузиаста тигельного дела в СССР товарища Кормана, дадут тот незаменимый бытовой и жизненный материал, который чрезвычайно трудно восстановить по сухим историческим документам.

Главные роли в картине играют: Корман — **С. Саашенко,** Левина — **С. Магарилл, Зайцев,** пред. исполкома—**С. Каюков,** мастер Шульц — **П. Андриевский,** мистер Левинг — нар. артист республики **Н. Ф. Монахов.**

В.

КОНКУРС НА МОЛОДЕЖНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Второй конкурс имени 16-летия ВЛКСМ на литературное либретто и сценарий для молодежной фильмы об'явили Ленинградский обком и горком ВЛКСМ, редакция газеты «Смена», дирекция Кинокомбината Ленфильм и Оргкомитет союза советских писателей. За лучшие сценарии установлены премии: 1—10 тыс. руб., 2—по 3 тыс. руб. и 2 по 2 500 руб. За лучшие либретто: 1—в 3 тыс. руб., 2—по 1 500 руб. и 2 по 1 тыс. руб. В составе конкурсного жюри: тт. **Фадин, Прокофьев, Пиотровский, И. Трауберг, Швецов** и др. Срок представления либретто—1 августа 1934 г., сценариев—1 сентября.

МОСКВА

ОЗВУЧАНИЕ „ЭНТУЗИАСТОВ"

Близится срок, когда должна быть готова фильма «Энтузиасты». 1 июня театр п/р Симонова едет в летнюю гастрольную поездку.

Работы над фильмой осталось очень много. Осталось снять «Стадион» 2 дня, «Проводы Лели» — 1 день, парад — 1 день. Осталось озвучить почти всю фильму с актерами. Успеть озвучить эту фильму до 1 июня возможно только при условии напряженнейшей двухсменной работы всего коллектива и достаточно внимательного отношения и четкой работы всего Комбината. Этого-то как раз и нет в должной мере.

Группа добилась увязки своего рабочего плана с планом театра. По отношение лаборатории и технической фабрики, мягко выражаясь, безразличное. Лаборатория не торопится печатать материалы группы.

«Снимали два года, могут еще подождать», — хладнокровно заявила однажды одна из работниц лаборатории.

Фильма должна быть озвучена в считанные дни. В противном случае она будет законсервирована на несколько месяцев и пробьет большую брешь в выполнении Комбинатом плана выпуска II квартала. Это должен осознать каждый работник, от которого зависит работа «Энтузиастов».

Фильма обязательно должна быть озвучена к 1 июня, до отъезда актеров.

НА ФАБРИКЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

★ Художник-режиссер **Н. Ходатаев** сдал графическую звуковую в 2 частях фильму **«Органчик»** по мотивам **«Истории города Глупова» М. Салтыкова-Щедрина.** Сценарий — **А. Гаямова и Н. Ходатаева.** Художники — **Н. Ходатаев, Н. Египтов, Д. Чернес, О. Ходатаева.** Музыка — **Г. Лобачева.** Звукооформитель — **Б. Вольский.** В графическом оформлении фильмы использована манера старинного народного лубка и приемы гравюры. Впервые в мультипликации во всей фильме применена штриховая обработка рисунка в движении. Оператор — **Н. Еманов,** звукооператор — **Ренский.**

★ Художник-режиссер **О. Хадатаева** ставит графическую звуковую фильму «Веселая Москва», в 2 частях, по сценарию **А. Филимонова.**

★ Художник-режиссер **Д. Чернес** работает над немой графической фильмой «Смотри в оба» («Маленький герой») в I части по сценарию **Иванина,** об охране колхозными пионерами урожая. Ассистент режиссера художник **Евменкенко.** Фильма летом будет выпущена на экраны и сможет демонстрироваться повсюду в совхозах, колхозах, на клубных и школьных экранах. Это единственная немая художественная мультипликация из всех выпускаемых в этом году в Москве и Ленинграде. Межрабпом, мастерская **В. Смирнова** и Ленинградская фабрика делают только звуковые.

★ В больших павильонах Потылихи идет с'емка крупных макетов для об'емной мультипликационной полнометражной фильмы **«Новый Гулливер»** по сценарию **Гр. Рошаля** в постановке художника-режиссера **А. Л. Птушко.** Отснят макет «Гулливер уводит флот», — ближайшая с'емка сцен ярмарки в столице Лилипутии, где участвуют сотни движущихся кукол. Макеты по эскизам художника **В. Швеца,** куклы — **С. Мокиль,** скульптура — **О. Таежный,** композитор — **Шварц,** оператор — **Н. Ренков,** второй оператор — **А. Шкаренков,** звукооператор — **А. Коробов,** звукооформитель — **Евтеев-Вольский.**

★ **Бела Балаш** пишет два сценария для группы **«Иввостфй»** — художников-мультипликаторов **Иванова, Воинова и Сазонова,** работающих по своей системе **рисованного** звука. В основу сценариев **Бела Балаша** взят постоянный герой пионер, намеченный для целого цикла фильм.

ЦК ВКП(б) С ПРИСКОРБИЕМ ИЗВЕЩАЕТ О СМЕРТИ ВИДНЕЙШЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ СТАРОЙ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ ГВАРДИИ, НЕПРИМИРИМОГО РЕВОЛЮЦИОНЕРА И БОРЦА, КРУПНЕЙШЕГО ОРГАНИЗАТОРА И РУКОВОДИТЕЛЯ БОРЬБЫ С КОНТРРЕВОЛЮЦИЕЙ—ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ОБ'ЕДИНЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ СССР ТОВАРИЩА

Вячеслава Рудольфовича МЕНЖИНСКОГО

ЦК ВКП(б).

АЭРОГИГАНТ „МАКСИМ ГОРЬКИЙ"

В ближайшие дни агитсамолет-гигант **«Максим Горький»** поднимается в воздух.

На самолете установлено усовершенствованное оборудование для управления, автоматическая телефонная станция, радиоаппаратура, типография и фото-кинооборудование.

Фотолаборатория расположена в отсеке от правого крыла (2+2 метра). Здесь находится репродукционный аппарат, копировальная рама, два стола для обработки негативов, бак для воды и т. д. Заснятый материал через несколько часов уже может появиться в газете, печатаемой на самолете.

Оборудование для демонстрации звуковых фильм состоит из аппарата ВТОМП—4, звукоприставки системы Шорина, репродукторов, фильмостатов и рамы с экраном. Кабель от звукоприставки идет вниз, в радиокабину, где при помощи 300-ваттного усилителя ток усиливается в несколько сот раз, благодаря чему громкоговорители смогут обслуживать аудиторию до 10 тыс. человек.

Для кинос'емки имеется легкий с'емочный хроникальный аппарат и достаточный запас кинопленки. Заснятый материал может быть здесь же на самолете обработан в несколько часов и демонстрироваться.

Вся аппаратура выполнена на советских заводах из советских материалов. В работе по конструированию звукоприставки и громкоговорителя «голос с неба» принимал непосредственное участие проф. **А. Ф. Шорин.**

С. Б.

ЦЕННОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ

На кинофабрике Азгоскинпрома найден новый способ перезаписи звука без применения специальной аппаратуры.

При этом способе используются два звуковых поста просмотровой будки, микрофоны, записывающая и усилительная аппаратура.

Метод перезаписи очень прост и дает возможность комбинировать, регулировать звучания, накладывать одну запись на другую, вводя в то же время новые звучания из микрофона. Так, имея запись рояля, можно наложить последовательно скрипку, виолончель и, наконец, голос. Специальная комиссия Азгоскинпрома, ознакомившись с этим новым способом перезаписи звука, признала его вполне целесообразным, технически легко осуществимым и по качеству высоким.

ДОВОЛЬСКИЙ

Баку

Мужественное искусство

Теория так называемого «документального» кино никогда не отличалась особой стройностью и единообразием. В сущности говоря, каждый из документалистов пытался так или иначе теоретически осознать свою практику, подвести под нее знак системы. Здесь были наивные механистические попытки декларировать единственным материалом кино непосредственный документ, «кусок жизни», захваченный врасплох и смыслово организованный монтажем.

Некоторые документалисты шли дальше. В качестве материала они использовали куски кинохроники, заснятой раньше, и монтировали их, об'единяя какой-либо одной, чаще исторической темой. Это была практика документализма в ее чистом виде, доведенная до логического конца, и бесперспективная с точки зрения творческого развития этого метода.

«Фронт» так называемой документальной ленты никогда не был единым. Его представители имели друг с другом мало общего, в особенности на последнем этапе развития советской кинематографии.

Об одной группе советских кинорежиссеров, ложной традицией относимых к «документалистам», о мастерах **экспедиционной** ленты у нас пишется и говорится незаслуженно мало. Экспедиционные режиссеры находятся большую часть года не только на окраине Союза, но и на окраине кинокритики. Оставляя в стороне механистическую терминологию документализма, мы останавливаемся на термине **экспедиционной** кинематографии, удобном своей тематико-производственной характеристикой.

Советская экспедиционная лента развивалась в поисках советского окраинного, реже зарубежного материала. Это были туристские впечатления, если снимался зарубежный материал **или** хроникальный отчет о работе научной или другой экспедиции на окраину Союза.

Советский режиссер видел материал глазами советского наблюдателя. Он стремился показать в нем классовые противоречия, пробуждение к культурной жизни отсталых народностей, построить социальный очерк описательного порядка, при котором в ленту входило то, что оказывалось в сфере наблюдения экспедиции. Момент сознательного отбора материала, подчинения его общему замыслу затруднялся обычно производственными условиями и отсутствием сценария.

Это привело к тому, что за немногими исключениями, советская экспедиционная лента не могла выйти на мировой рынок и занять подобающее ей место в советском киноискусстве.

Киноотчет о работе советской научной экспедиции является ценным и актуальным разделом экспедиционной ленты. Но им одним она не может ограничиваться.

Ее путь лежит в самостоятельной смысловой организации снимаемого материала в целом. Выезжая к об'екту с'емок с планом (если не со сценарием) будущей ленты, режиссер может заранее отчетливо представлять политическую и смысловую конструкцию вещи. Это определит выбор материала, угол подхода к нему и основной план монтажа. В сущности говоря, эта мысль, высказывавшаяся столько раз, что стала своего рода трюизмом, ни мало не реализовалась на практике.

Совершенно недопустимо то положение, когда из экспедиции привозится десять тысяч метров пленки, и после этого режиссер и фабричное руководство долго и растерянно обсуждают, а что, собственно, можно из него сделать?

Это является следствием наивного расчета на то, что на месте обстановка сама подскажет, что нужно и чего не надо снимать, а так называемый «с'емочный план» является «филькиной грамотой» для сценарных отделов. При отправке в экспедицию возможна полная смысловая и сюжетная проработка сценария. Это должно обеспечить ту остроту, принципиальность и своеобразие оформления материала для каждого отдельного случая, которых недостает нашей экспедиционной кинематографии.

Все эти вопросы возникают при знакомстве с работами мастеров советской экспедиционной фильмы тт. Литвинова, Шнейдерова и Ерофеева. На их работах последовательно отражались и теоретическая путаница «лидеров» документализма, и ошибки в организации экспедиций, и с огромным трудом добытые творческие достижения, несмотря на сотни помех в каждом случае, препятствующих традиционной и бодрой реплике оператору: «Начали».

Последняя работа режиссера Литвинова, привезенная им с крайней северо-восточной оконечности Союза, с Чукотского полуострова, поднимает ряд принципиальных вопросов, связанных с общим развитием экспедиционной фильмы.

По своему материалу она ассоциируется со знаменитой лентой буржуазного режиссера О.Флаэрти «Нанук».

И здесь и там примитивный человек борется со стихией за место под солнцем. Но характерно, что Флаэрти показывает своего «Нанука» в единоборстве с природой, изолированным от всяких социальных и культурных связей. Нанук — поллинный голый человек на голой земле. Этого требует философия буржуазного искусства, которому невыгодно об'ективно раскрывать связь своего героя с капиталистическим миром.

И отсюда, как огромны возможности советского режиссера в показе советского Нанука, включенного в общую систему строительства социализма, получающего непрерывную и мощную поддержку в борьбе за жизнь.

Поэтому ошибкой является построение фильмы «Джоу» на «негативном» зарубежном материале. Как выиграла бы лента от перенесения действия на советскую сторону!

Ибо что может быть увлекательней для экспедиционного режиссера, чем показ столкновения первобытного человека с мощной советской культурой, которая приходит к нему на службу.

И в то же время, материал, которого хватило бы на создание большой талантливой ленты, запутывается между робкими попытками удержаться в рамках пассивного документализма и несамостоятельных шагов в сторону создания игровой ленты с актерами, одно появление которых в кадре вызывает мысль о фабричном павильоне.

Страх перед тем, чтобы не выйти из рамок ложно понятого метода, компромиссность в решении вопроса об игровой и неигровой природе ленты мешают режиссеру уверенно выбрать из материала то, из чего он будет строить фильму.

Разве не в этом лежит то качество, которое отличает произведение искусства от хроникерской заметки?

Это давно поняли буржуазные мастера экспедиционной фильмы. Кроме великолепно оснащенного аппарата экспедиций (пароход, аэроплан), чего наши товарищи пока еще лишены, они широко используют, и вполне законно, местные ресурсы для создания наилучших условий с'емки с безопасностью для жизни группы, оператора и т. д.

Успех «Двух океанов» в большой степени должен быть об'яснен правильной организацией снятого материала, учетом законов этой организации при с'емке. Лента получилась сюжетной без ненужной инсценировки перипетий. Тема советского корабля, покоряющего ледяной барьер Арктики по дороге в Тихий океан, тема победы советской науки над природой придали ленте суровую простоту и органичность. Характерно, что там, где Шнейдерову казалось, что материал ленты недостаточно «занимателен», и он вставлял развлекательные частушки, эти куски выпадали, как органически несвязанные со всей остальной тканью ленты. По в целом «Два океана» — победа советской экспедиционной кинематографии над фактографизмом первых лент и компромиссностью сочетателей «теории» организованного документа с «игровой, художественной» кинематографией.

Сюжетность экспедиционной фильмы не обязательно должна выражаться в фабульно напряженной и перипетийно сложной интриге.

Правильно поставленная тема и удачное ее кинематографическое разрешение, как это показал «Поход Сибирякова», доказывают возможность занимательного сюжетного оформления фильмы вне искусственно привязанной к материалу фабульной интриги.

Сюжетика советских экспедиционных лент необычайно богата и разнообразна.

Борьба за социалистическое освоение окраин, покорение человеком природы, победы советской науки открывают сокровищницу тем и сюжетов для наших мастеров экспедиционной ленты.

Мастеров экспедиционной фильмы у нас в Союзе очень мало. Их нет и полдесятка. Они создают большое, мужественное искусство и имеют право на внимание и поддержку.

Н. АБРАМОВ

На производстве

МОСКОВСКИЙ КИНОКОМБИНАТ

ФАБРИКА № 1

В статье «Выход из тупика» (газета «Кино» № 16) мы писали о том, что ХПО № 1 Московского кинокомбината постепенно начинает выходить из прорыва.

Но за I квартал фабрика выполнила лишь 17 проц. плана.

Основными причинами прорыва были изолированность режиссеров, сценаристов и руководства друг от друга.

Режиссеры об'единения Рошаль, Пырьев, Ромм, Дзиган и др. не имели готовых сценариев.

Сценаристы работали без ориентировки на режиссеров, руководство мало заботилось о спайке работников, о привлечении новых сценарных кадров.

Изменение методов руководства — большая оперативность, взаимопомощь, чуткость друг к другу—уже сказывается на всей работе.

Режиссер Рошаль, еще три-четыре недели назад не имевший ни одного сценария, сегодня уже имеет утвержденный фабрикой сценарий Вольфа «Прыжок через полюс» и либретто Маховского и Рошаля о Парижской коммуне. После своего отпуска Рошаль сразу сможет приступить к производственной работе.

Режиссер Эсфирь Шуб работает над пятью документальными очерками о метро. Тематически между собой связанные, эти очерки сюжетно построены так, что могут демонстрироваться и каждый в отдельности.

Принят для режиссера Степанова сценарий Федорченко «Самый грязный» для детей дошкольного возраста. Сценарий утвержден ГУКФ, одобрен и поддержан Наркомпросом.

Для этой фильмы сделаны эскизы художником Егоровым.

С'емки начнутся в начале июня. Постановка фильмы «Самый грязный» будет первым опытом создания дошкольной фильмы.

«Самый грязный»—несколько гротесковая комедия, построенная на гиперболе. Помимо взрослых актеров, в картине будут сниматься двое детей—один—четырех, другой—восьми лет.

Принят для режиссера Ай-Артьяна сценарий—также для дошкольников — «Бобик» Калинина и эпизод «Метелина» по роману Фадеева «Разгром» сценаристов Дукор и Тайца.

Режиссер Литвинов приступил к работе по утвержденному всеми инстанциями сценарию Пришвина «Ха-Ду».

В конце июня должен приступить к работе над фильмой, посвященной метро, режиссер Пырьев.

Группа режиссера М. Ромма по картине «Пышка» в четыре дня полностью закончила с'емки натуры. Сейчас будет сниматься декорация. В 20 числах начинается монтаж, и к 1 июня картина должна быть сдана в прокат.

По окончании работы над «Пышкой» М. Ромм предполагает приступить к работе над сценарием «Анка» Виноградской, уже принятым Кинокомбинатом.

Режиссер Дзиган закончил сценарий по роману Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина».

Начато озвучание картины реж. Симонова «Энтузиасты», выпуск ее ожидается в июле месяце.

Подготовительный период по картине «Ненависть» Преображенской и Правова в самом разгаре.

Постепенно сотрудники об'единения № 1 от чисто механической, административной связанности друг с другом начинают переходить на позиции творческого содружества.

Это содружество отнюдь не нивелирует их, не стирает их творческого лица. Наоборот, построенное на основе взаимопомощи, оно дает большой разворот для совместной контактной работы.

Помогая друг другу на своих совещаниях, творческие работники активно, сообща, обсуждают все темы и сценарии, предназначаемые для работы, делятся своим опытом. Обсуждались сценарий «Анка», «Ненависть», «Хуа-Лу», либретто «Парижской коммуны». Сделан ряд весьма ценных замечаний и предложений, которые несомненно будут учтены при производственной работе.

Группа режиссеров — Рошаль, Пырьев, Дзиган—поставила вопрос о совместной работе еще шире. Они учли, что уже давно пора заняться не только сценариями, но и теми, кто эти сценарии осуществляют, и создали актерскую из штатных актеров об'единения, с которыми ведется постоянная воспитательная работа по поднятию их квалификации.

Мастерская вступила уже в полосу серьезной творческой деятельности. Отобраны конкретные произведения, над которыми будет вестись работа. Актеры принимают деятельное участие во всех мероприятиях мастерской. Ряд актеров уже успел себя проявить и с творческой стороны. Начиная с осени, мастерская предполагает устраивать регулярные показы своей работы.

Об'единение начинает приобретать свое собственное творческое лицо. Почти каждый театр имеет творческую физиономию, и кинематографическое, художественно-производственное об'единение, должно, конечно, тоже стремиться к этому.

Прорыв в творческо-производственных товарищеских взаимоотношениях, повлекших за собой прорыв на производстве, постепенно ликвидируется.

План выполняют живые люди, нужно чутко подойти к каждому из них, умело руководить ими. Тогда осуществление плана обеспечено.

АЛ. ХРАМЧЕНКО

ЛЕНФИЛЬМ

ФАБРИКА № 2

Фабрика № 2 заслуженно считается лучшей фабрикой Московского кинокомбината. До сих пор она была первой по обеспечению сценариями своих режиссеров. Директор фабрики т. Даревский и его помощник по художественной части т. Инденбом развернули успешную работу над сценарным портфелем 1935 г. Эти достижения несомненны, но за ними никак нельзя скрыть того, что план производства фильм первого квартала выполнен только на 51,4 проц.

Основная причина невыполнения плана—это несвоевременный запуск фильм в производство из-за задержки их на утверждении директивных органов.

Сценарий «Стяжатели», который должен был быть запущен в ноябре, запущен только в феврале. «Окрыленные люди»—25 февраля, вместо января, «Частная жизнь Петра Виноградова»—25 марта. Вместо сценария «Азбука коммунизма» для режиссера Юрцева запущен «Даже не однофамилец» тоже с опозданием. Все это сделало невозможным выполнение плана.

Неблагополучно и со сроками окончания фильм. Они также сорваны.

Группы «Джаз» и «Восстание человека» обе не выполнили квартальный план. По «Джазу» выполнение 0,17 вместо 0.36. Наряду с этим—перерасходовано свыше 100 тысяч. Главная причина—болезнь режиссера. Но это не единственная причина. В срок фильма сдана не будет. Режиссеру Александрову поставлено это на вид. Тов. Даревский выражает надежду, что фильма будет готова 27 мая. По фильме «Восстание человека» невыполнение и перерасход значительно меньше.

По фабрике имеется значительный перерасход по фондам заработной платы.

Тов. Даревский настаивает на том, что дальнейший план фабрики должен быть пересмотрен ГУКФ в сторону снижения с учетом прорыва, вызванного задержкой сценариев.

Тов. Даревский много и верно говорит о плохом хозрасчете на фабрике. Фактически виновники срывов не несут материальной ответственности. Арбитраж присуждает штрафы за срыв или опоздание с'емки виновному цеху, но убыток все равно ложится на картину. Простои по вине техбазы механически начисляются на группу. Опоздание автомобиля ложится на группу. На Комбинате имеются фактически две бухгалтерии—отчетная и оперативная, и их очень трудно примирить между собой. Единой хозрасчетной бухгалтерии нет. Цеха фактически не участвуют в борьбе за смету фильмы. За срыв по вине цеха пишется невыполнение на группу, а на цех пишется сто процентов выполнения.

Был поднят вопрос о том, что утвержденный всеми инстанциями сценарий еще не означает спокойного запуска в производство.

Начинается укладывание смет в лимиты, в которые они, как правило, не укладываются. Режиссер Райзман «героически» сжал сценарий «Окрыленные люди» до 570 кадров, но эти 570 кадров категорически не укладываются в лимит. ГУКФ признал правильной смету «Стяжателей», но эта смета превышает отпущенный ГУКФ лимит. На сценарий «Даже не однофамилец» отпущены те же 200 тыс., которые были ассигнованы на «Азбуку коммунизма».

Фабрика № 2 под руководством тт. Даревского и Инденбома развертывает напряженную борьбу за творческий режим экономии, за сметную дисциплину. Вместо Одессы натура «Стяжателей» будет сниматься под Москвой. Вместо 50 солнечных дней понадобится только 27, остальное можно будет снять на натуре с подсветкой.

Вынесение в подготовительный период борьбы за жесткую смету избавит от прорывов, простоев и конфузий в с'емочном периоде, от промсалания готовой фильмы, от бесшабашных перерасходов. Это шаг по верному пути, но еще только первый шаг. Главную часть работы по укладыванию фильмы в лимит, по осуществлению финансовой дисциплины следует перенести из подготовительного периода в еще более ранний период работы над литературным сценарием. Автор без большого труда может полностью учесть все необходимые указания относительно натуры, количества декораций и т. п.

Тов. Металлов отмечает как положительное явление обеспеченность сценариями всех режиссеров фабрики № 2. Руководство проявило здесь блестящую оперативность. Заметно улучшилась дисциплина после дела Роома, которое всех подтянуло.

Но фабрика—это прежде всего художественная фабрика, и в этом отношении фабрика № 2 еще не на должной высоте. Фабрика № 1,—более слабая в производственно-оперативном отношении, сумела создать для своих работников лучшую творческую атмосферу. Там практикуется систематическое товарищеское обсуждение сценариев. Об усилении этой работы должны подумать руководители фабрики № 2.

Тов. Металлов говорит, что борьба за выполнение плана фабрикой далеко недостаточна. То, что сценарии долго задерживались директивными органами, не причина для полного прорыва с запуском. Надо было иметь запасные сценарии. Недостаточно очевидна и работа со снимающимися фильмами. Потери времени и средств необходимо покрыть за счет более интенсивной работы во втором квартале.

Е. М.

ЛЕНФИЛЬМ

Первое об'единение, директор — Ионисиан.

Нормально идут с'емки по картинам «Чапай», «Флаг стадиона», заканчивается постановкой «Премия мира».

Около двух месяцев назад пущен в производство сценарий Каплера и Златогоровой «Три товарища», режиссер Тимошенко. Сейчас уже заканчивается генеральный план, и 25 мая группа выезжает в экспедицию на с'емки. Актеры фильмы — Баталов, Горюнов, Жаров, Гарнич, Костричкин, Соловцов.

Режиссеру Владимиру Петрову поручена постановка картины по сценарию Шолохова и Шенгелая «Поднятая целина». Петров в ближайшее время приступит к разработке режиссерского сценария.

Таким образом, об'единение загружено почти целиком.

Для режиссера Брауна писателем Малышкиным написан сценарий по его роману «Севастополь», и об'единение надеется, что сценарий будет запущен в производство еще в мае. Тогда и режиссеры об'единения будут находится в работе.

Об'единение ведет переговоры с писателями Лавреневым и Каверным о написании сценария к 1935 г. Уже заключены договора с Каплером о написании сценария («Авиация»), Блейманом — о войне и о Козьме Крючкове, Слепатовым, Прутом («Эпрон»), Вайнштоком и Брауном.

Второе об'единение, директор — Горский.

Идут с'емки «Чудо» и «Наследный принц республики».

Режиссеры Дубсон и Илья Трауберг 1 июня заканчивают работу над литературным сценарием Скрипицына «Ангел» («Преступники») и 15 июля предполагают выехать на с'емку.

Заканчивают рабочий сценарий режиссеры Минкин и Сорохтин и в начале июня выезжают на с'емки в экспедицию.

Режиссер Ивановский отказался от сценария «Чернышевский», и для него об'единение намечает инсценировку «Воскресенья» или «Мертвых душ».

Режиссер Арнштам с писательницей Васильевой пишет сценарий «Фабричные заводские».

Таким образом, второе об'единение выглядит гораздо менее обеспеченным, чем первое.

Третье об'единение, директор — Черняк.

22 мая начнутся с'емки летней натуры по «Юности Максима». Вся зимняя натура отснята и закончен рабочий сценарий. Основные актеры картины: Кибардина, Чирков, Тарханов, Каюков.

В середине мая выезжает в экспедицию группа по картине «Горячие денечки». Идут с'емки картины «Товарищ Корман».

На 1935 год: на режиссера Никитофа ориентируется сценарий Прута «Алдан».

Эрмлер и Большинцев будут писать сценарий для себя сами. Тема еще не намечена.

Для Козинцева и Трауберга об'единение договаривается с писателями Ильфом и Петровым и Славиным.

Режиссер Герасимов в июне сдает литературный сценарий «Журналист».

Для режиссеров Хейфица и Зархи об'единение еще ничего не наметило.

Таким образом, мы видим, что наименее обеспеченным из всех об'единений является второе об'единение (директор — Горский).

Новое об'единение:

Организовано новое об'единение детских фильм, директором которого назначен т. Руф. В этом об'единении три режиссера: Лебедев, Народицкий, Угрюмов.

Режиссер Лебедев заканчивает рабочий сценарий «На луну с пересадкой» и на-днях выезжает в экспедицию.

Режиссер Народицкий приступил к постановке картины «Здравствуйте, товарищи!» по сценарию Финна и Соловьева.

Л.

Карьера Рудди

— А был ли мальчик?—спрашивает один из персонажей в «Климе Самгине» после того, как мальчик утонул.

Аналогичный вопрос задаешь невольно, когда экран гаснет и в зале вспыхивает свет. В самом деле: что было? Была ли картина или ее вовсе не было? Что промелькнуло? Жизнь? Или иллюстрация газетной информации о судьбе молодого немецкого специалиста из среды мелкобуржуазной интеллигенции?

В великой решающей схватке классов промежуточные прослойки получают удар с обеих сторон, если даже представители ее исполнены намерения держаться в стороне от схватки. Мысль новая? Нет. Но жизнь накопила горы потрясающих историй и фактов, подтверждающих непреложность названной мысли.

Арт. Конковский в роли Рудди

Естественно, что Германия дает сейчас наиболее благоприятный материал для обрисовки положения mittelmensch'a.

Для того чтобы хоть в некоторой мере разрешить эту задачу, нужно добросовестное знание того, что хочешь изобразить. Или большое чутье, способность проникновения в нынешнюю обстановку Германии. Не абстрактное теоретическое понимание того, что известно каждому пионеру о судьбе мелкобуржуазной интеллигенции, а способность воссоздать во всей жизненной конкретности трагикомедию «нейтральных», обреченность, вытекающую из самой сущности их позиций в социального положения в обстановке, какая сложилась именно сегодня в Германии.

При отсутствии знаний автору картины было трудно во всей жизненной точности показать пути и перепутья mittelmensch'a, раскрыть его движение по эту или по ту сторону баррикад.

Как иллюстрировано все это в «Карьере Рудди»? До крайности элементарно.

Печальный сын печальной прослойки получает классовые удары одними тумаками, самыми обыкновенными тумаками, и в таком изобилии, что диву даешься, как это он выживает.

А между тем мотивы взяты серьезные, фон весьма внушительный. Тут и кризис, и атмосфера фашизма, и антисемитизм разъяренных полуидиотов, и любовь девушки из пролетарской среды, и нежная дружба со сладковатым парнем-евреем. Словом, интимное, социальное, национальное—все переплетается в этой драме.

Но зритель не потрясен, не взволнован, не мобилизован против фашизма, как это рекомендует патетический финал картины. Потому что зритель ни в кого не поверил, не увидел ни одного живого существа, похороненного экспериментом новорожденной германской империи.

Зритель соображал: какой следующий ход автор предпишет главной и второстепенной фигуре? Вся фильма составлена из ходов, из наивных ходов без расчета на партнера.

Молодой человек Рудди—основная фигурка—рекомендуется парнем не просто замечательным, а замечательным во всех отношениях.

Хороший сын, отменный друг, верный возлюбленный, он кончает высшую школу с золотой медалью, им разрабатывается необыкновенный проект завода, где используются «роботы» — механические рабочие. Казалось бы, налицо все данные, чтобы сделать блестящую буржуазную карьеру. Но Рудди со всеми своими «роботами» летит в преисподнюю кризиса.

Кризис ломает все. И его судьбу, и судьбу его отца, и судьбу его друга. В поисках работы он идет в футболисты и нежданно, негаданно для себя оказывается втянутым в организацию фашистских штурмовиков. Так же нежданно, негаданно он оказывается в схватке с бастующими рабочими и, как полагается «нейтральному», руки у него скрещены на груди, и виноватая улыбка бродит на устах.

Словом, Рудди—тот, кто получает пощечины в том достаточном количестве, которое должно привести его к новому духовному качеству. Изначаленный той и другой стороной, он социально прозревает, очутившись, в конце концов, в лагере рабочих, где находит и свою любимую, и своего друга, и тюрьму, куда его заключили вместе с побежденными, но не уничтоженными рабочими.

Но почему зритель должен поверить, что Рудди гениальный изобретатель, да еще механических чудовищ — «роботов»? Только потому, что автор картины заставил его увидеть себя во сне главным инженером на фантастической фабрике? И неужели это изобретение само по себе не стало бы событием? Что это—пустяк для буржуазии? И вообще, чем характерен Рудди как изобретатель? Где это автор нашел изобретателя, совершенно равнодушного к своему детищу, точно к подброшенному ребенку? И зачем введен весь этот тяжелый снаряд?

Арт. Янукова в роли Эдди

Если уж стрелять тяжелым снарядом, то должен последовать взрыв. Но этот холостой и безопасный экспонат, который должно придать сверкающую эффектность картине, абсолютно ничего в картину не приносит.

Почему Рудди, став футболистом на протяжении одной игры, из несчастного, осмеянного и беспомощного игрока, которого все, кому не лень, спихивают с ног, становится удачным и блестящим спортсменом и выходит победителем?

Все эти механические нагрузки на Рудди и механические превращения его нужны автору, чтобы затесать своего питомца сначала в штурмовики, а затем втравить в драку с рабочими и перебросить в их лагерь.

Словом, все даже не сшито, а сляпано приметано, все скроено на внешних сцеплениях.

С'емочная группа положила немало труда, чтобы вдохнуть жизнь в искусственных человечков, перевести всю картину из плана личной карьеры Рудди в план социальной судьбы его среды. Но из линейки не сделаешь зеленой ветки.

Жизнью дышала только одна случайная фигура толстяка рабочего. Актер в этой роли увлекательно передал оптимизм парня, который дышит и живет неистребимой бодростью хозяина мира, даже когда на время он очутился под замком у врага.

Вот все, что прочно запомнилось из всей картины. А все остальное, как говорили во времена классической старины, кануло в Лету, в реку забвения. Вот почему вновь и вновь невольно спрашиваешь: «А была ли «Карьера Рудди»?

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

„Космический рейс"

11 мая на Потылихе происходило не совсем обычное собрание партийного актива. Необычное потому, что никогда до сих пор на партийном собрании не обсуждался вопрос, подобный сегодняшнему. За столом президиума с разложенными на нем чертежами, эскизами, макетами — с'емочная группа. Основной докладчик, режиссер «Космического рейса» В. Журавлев читает сценарий. Собрание слушает с огромным вниманием и интересом. После читки начались оживленные прения.

Сценарий «Космический рейс» сюжетно насыщен, занимателен показом будущей интернациональной Москвы пятидесятых годов нашего столетия. Сценарий демонстрирует мощь и силу нашего строительства, дает образ нового человека и его борьбу за овладение высотами науки и техники.

Особая ценность сценария заключается в сочетании занимательности с подлинной научной фантастикой. В нем нет надуманности, напыщенности, он удивительно прост. «Космический рейс» художественно сильная вещь—таково общее мнение всех выступавших на собрании.

Но на прекрасного сценария «Космический рейс» может выйти либо блестящая фильма, либо никудышная. По самому характеру сценария одна из этих крайностей неизбежна, середина невозможна.

В этой технически в высшей степени сложной фильме особую важность приобретают с'емочная и постановочная техника. О том, как лучше технически обслужить «Космический рейс», больше всего и говорили на партийном собрании.

Начальник постановочно-декоративного цеха Щербаков предлагает группе тщательно продумать и детализировать все технические заказы и максимально использовать подготовительный период для заготовки декораций.

Мастер коммунист Щербаков обещает построить работу своего цеха так, чтобы обеспечить «Космический рейс» декорациями высокого качества.

«Надо понять,—говорит т. Щербаков,—что картина, показывающая величие перестройки социалистического города, должна быть особенно высокой постановочной отделки. И если наши декорации будут нехороши, то зритель фильме не поверит».

Начальник механического цеха т. Ковальский предлагает созвать специальное собрание инженерно-технического персонала Комбината для обсуждения чертежей, эскизов и планов фильмы «Космический рейс». Выступающие подробно останавливаются на литературной отделке сценария. Изменяются отдельные слова, выражения. Критикуются поступки и действия героев. Конец сценария предлагают переделать в сторону большего под'ема настроения встречающих стратоплан после его полета на луну. Конец должен быть апофеозом радости победы социалистического строительства. Совершенно справедливы замечания выступавших относительно архитектурной отделки декораций. Некоторые здания слишком однообразны, технизированы. Москва будущего будет иметь архитектурно богатые и изящные строения.

И люди фильмы «Космический рейс» должны быть особенно хорошими. Все у них поступки, жизнь, манеры, костюмы (да, костюмы, они будут такими, что Москвошвей захочет снять фасон с них) должны быть достойны подражания. Фильма должна быть именно такой.

«Космический рейс» будет хорошей картиной, если вся общественность Комбината за это дело возьмется.

Начало коллективной помощи группе положено партийной организацией. Нужно, чтобы эта помощь была систематической. Характерно, что мнение дирекции Комбината о «Космическом рейсе» идет вразрез с мнением партийной общественности. Дирекция до сих пор недооценивает всю техническую сложность фильмы и отдельными действиями тормозит с'емки и усугубляет трудности группы. Начатое партийным комитетом обсуждение работы отдельных групп нужно узаконить и сделать систематическим, добиваясь большего участия в нем коммунистов—творческих работников.

З. ВЕРИНА

„Новый Гулливер"

Гулливер — главный герой об'емной мультипликационной фильмы «Новый Гулливер». Роль Гулливера исполняет живой актер, работающий среди этих движущихся кукол—пигмипутов. Сценарий фильмы написан Г. Л. Рошалем. Постановка режиссера-художника А. Л. Птушко. Макеты по эскизам художника В. Шавца, куклы—С. Мокиль

С'емочная группа «Новый Гулливер» была до последнего времени одной из наиболее неблагополучных групп Московского кинокомбината.

Работа осложнялась большим количеством производственных неполадок, простоев, систематическим невыполнением плана.

Ориентировочно были составлены план и смета, без учета сроков и расходования средств. Поэтому получилось, что к первому марта фильма была готова на 50 проц. по отношению к сроку сдачи — 1 апреля. Перерасход же равнялся 119 тыс. рублей.

13 об'ектов, которые по плану укладывались в 35 дней, фактически были отсняты в 72 дня, из которых с'емочных было не полных 18.

Перерасход складывается, главным образом, из увеличения зарплаты, роста затрат на изготовление и одевание кукол. Простои по вине группы стоили 41 тыс. рублей, простои не по вине группы — 11 тыс. рублей.

План работы перестраивался, в зависимости от готовности макетов, запаздывавших из-за несвоевременной сдачи эскизов.

Группа имела 20 дней срывов из-за техбазы, 9 дней срывов — из-за электроэнергии, 8 дней — из-за несвоевременной постройки декораций.

Отношение работников техбазы к работе группы было небрежное, недостаточно серьезное. Срывало работу группы и неноркальное снабжение отделочными материалами.

Далеко не все было благополучно и внутри самой группы. Отсутствие производственных совещаний, недостаток самокритики, разобщенность и несогласованность в работе отдельных работников — все это имеет место в практике работы. Сор из избы не выносился, и о неполадках узнать было трудно. Постановка «Гулливера» началась с того, что Г. Л. Рошаль написал сценарий для короткометражной плоскостной мультипликации.

Встреча с А. Л. Птушко, режиссером, художником и изобретателем об'емной мультипликации, убедила Рошаля в том, что из «Нового Гулливера» выйдет хорошая об'емно-мультипликационная фильма.

Первоначальный метраж фильмы был установлен в три части.

После запуска в производство сценарий подвергался неоднократным переделкам. Был вариант Рошаля, вариант Птушко и Вишнина вариант Птушко и Журавлева и т. д. Сейчас находясь уже второй год в производстве, сценарий не имеет конца, текстов, диалогов. На трех частей выросли шесть за счет увеличения об'ема эпизодов в процессе с'емок. В связи с изменением количества частей изменился характер музыки. На озвучание потребуется значительно больше времени, чем предполагалось в начале. Сейчас работа над музыкой только начата.

Большое количество неполадок — это вовсе не следствие неумения или нежелания работать со стороны режиссера и группы. С самого начала работы над фильмой в отношении ее была допущена большая ошибка.

Первую в истории кинематографии полнометражную звуковую, об'емно-мультипликационную фильму запустили в производство без особого учета специфики этого жанра.

Не было учтено, что созвание этой фильмы было, по существу, созданием и освоением цеха об'емной мультипликации. Время и труд, необходимые для создания цеха, не нашли отражения ни в смете, ни в плане. Не было учтено, что люди, работающие над фильмой, впервые, создают новый метод и овладевают им в самом процессе производства.

Наряду с рядовыми общепостылинскими трудностями в работе группы было много специфических трудностей. Основная трудность — экспериментальность работы в целом. Затем необычайная медленность работы с новыми для кино персонажами — куклами, с'емка мультиспособом, т. е. последовательная с'емка мелких, понемногу изменяемых движений. Много трудностей представлял сам материал, из которого изготовлена большая часть кукол, — пластелин, легко плавящийся от электрических ламп. И, наконец, трудность обучения и воспитания коллектива работников от художника до осветителя, из которых многие взялись за эту работу впервые.

Большинство из этих трудностей сегодня преодолены.

Цех об'емной мультипликации создан. Ему отведен теперь специальный павильон в помещении бывшего склада Мемказ. После «Гулливера» останется большое количество кукол, которые смогут быть использованы для дальнейших работ. Создан кукольный реквизит, фундусы и т. д. Все это будет использовано.

И, главное, создан и обучен коллектив специалистов: скульпторы, художники, с'емщики-специалисты, осветитель-специалист и т. д.

Сейчас нужно серьезно говорить о недочетах работы группы «Новый Гулливер» над фильмой. 50 проц. готовности за месяц до срока сдачи фильмы — результат более чем неудовлетворительный. Это заставляет отнестись к работе над фильмой с особых вниманием. Недавно проведено обследование работы группы комиссией оргбюро фабкома. Сейчас уже ясна ошибка, допущенная руководством в отношении группы: недооценка экспериментального значения фильмы, неучет необходимости создания и освоения цеха.

Со своей стороны и режиссер А. Л. Птушко допустил ряд ошибок. Он не проявил достаточной организованности в подготовительном периоде. Он слишком много «фантазировал» и изменял в процессе с'емок.

Сейчас эти ошибки исправляются. Учитывается экспериментальность работы, ее значение как создания и освоения цеха. Срок сдачи фильмы передвинут на 1 ноября. В соответствии со всем этим пересматривается и смета, которая будет значительно увеличена.

Вступая в новый этап своей работы, группа должна отметить внимание общественности и своей фильме, усилением социалистических методов труда, повышением производственной дисциплины.

Е. К—ОВА

ЗА ШЕСТЬ ДНЕЙ

◆ 10 мая на Московском кинокомбинате состоялся первый слет рабкоров многотиражки «За большевистский фильм», на котором обсуждались вопросы улучшения качества газеты; более активного ее участия в борьбе за производство высококачественных фильм и усиления работы стенгазет в цехах.

◆ За хорошую работу по заготовке сценариев на 1934 и 1935 гг. помощник директора фабрики № 2 Московского кинокомбината т. Л. А. Инденбом премирован в размере месячного оклада.

Егорка. Эскиз костюма художника В. Семенова

„Крестьяне"

ЛЮДИ БОЛЬШИХ СТРАСТЕЙ

Мой дом, моя телушка.
Моя овца, мои куры, моя жена...
Мое собственное хозяйство...

Всю жизнь мечтал об этом счастье.

И тогда, когда сам был рабочей скотиной у кулака, когда гнул спину под непосильным трудом, когда своим потом и кровью набивал хозяйские амбары хлебом и выхаживал хозяйскую скотину, тогда через злобу на окрики и эксплоатацию хозяина, зависть к его жизни, к его добру снедало сердце: дом — полная чаша — вот заветная и несбыточная в то время мечта и цель жизни.

И вот сидит Егорка на крылечке своей новой избы, построенной ему колхозом. Во дворе кудахчут куры, только что полученные из колхоза. Телушка жует жвачку, в доме хлопочет жена...

«Вот чудаки. Почему раньше не выдумали колхозы».

И Егорка испытывает прилив благодарности к советской власти и партии, выдумавших колхозы.

Но вот Герасим Платоныч, лучший животновод колхоза, оказался кулаком и хитрым обманщиком. Сперва Егорка сбит этим с толку. Его будут судить. Но, в конце концов, он не печалится, он даже доволен, ибо он нашел, наконец, путь правильной и хорошей жизни.

Что движет Егоркой? Что заставляет его совершить преступление?— Страсть к частной собственности страсть к накоплению. Это не биологическая страсть, это социальное чувство, это пережитки капитализма в сознании миллионов Егорок, колхозников-крестьян.

Но эти чувства и страсти подогреваются умелой рукой и умелыми действиями Герасима Платоныча. Сам Егорка не пошел бы до преступления. Там, где слабо влияние рабочего класса в партии, там забирает инициативу в руки кулак. Так и случилось в этом колхозе.

Две души борются в Егорке на протяжении всего сценария. Партия в лице нач. политотдела сумела разоблачить перед колхозом хитросплетения классового врага и на основе этого сумела укрепить хозяйство колхоза и тем самым личное благополучие колхозников. Богатым урожаем в колхозе, громадным количеством хлеба, полученным за трудодни Егоркой, заканчивают авторы сценарий.

Герасим Платоныч—ловко маскирующийся враг. У него нет обреза. Он не поджигает и общественных амбаров и не травит скотину. Наоборот, он передовой колхозник.

Средства его борьбы—портить людей, отравлять их сознание, играть на их чувствах, на их тяготении к частной собственности. Егорки—вот его об'екты, ловцом душ — вот кем является Герасим Платоныч.

Сила его ненависти велика. Это страсть классового врага. Ради нее он глушит свои личные человеческие чувства. Он сильно любит Варвару, но когда перед ним встал вопрос — любовь или «классовый долг»—он, не задумываясь, решает его в пользу последнего.

Герасим Платоныч рыдает над ее трупом и клянется отомстить за ее смерть... организаторам колхоза. «Они виноваты в ее смерти...»

Герасим Платоныч — это классовый враг, который сегодня одел маску и тихой сапой изнутри пытается разложить колхоз.

Любовь Варвары к Герасиму Платонычу основана прежде всего на том, что он лучший животновод колхоза, он лучший строитель новой жизни, о которой она мечтала, за которую она боролась и ради которой она живет. И поэтому она почти богоговорит его.

Герасим Платоныч, чувствуя ее любовь, понадеялся, что Варвара ради нее забудет о своей мечте и пойдет за ним. Но он просчитался. Варвара не может любить классового врага.

Теперь — о Николае Мироновиче.

Разнообразие методов подхода, большая воля, громадный такт и политическая чуткость — вот краткая характеристика основного образа сценария — нач. политотдела, образа большевика, представителя партии и пролетариата в деревне. Он умно парирует ходы пока еще невидимого классового врага. Но он отлично понимает, что этот враг присутствует и орудует здесь.

В образе Николая Мироновича, нач. политотдела, мы можем увидеть портреты многих большевиков, руководителей строительства бесклассового общества. Это Николаи Мироновичи построили Беломорский канал. Это они возглавляли отряды челюскинцев. Это они во главе наших красноармейских полков защищают границы Советского союза. Это они руководят воспитанием миллионов Егорок.

Егорка не просто вчерашний батрак, мечтающий о своем частном хозяйстве. Таких Егорок много еще и среди рабочих.

Еще более типичен Герасим Платоныч. Его образ — это тип разбитого классового врага, еще не сложившего оружия борьбы. И эти методы борьбы характерны не только для кулака в деревне, но и на всех фронтах нашей стройки.

Варвара — это не только передовая колхозница. Таких Варвар много и на заводах, на электростанциях, в шахтах. Из их среды партия черпает командиров промышленности, будущих ученых, организаторов обширного хозяйства страны.

Эти люди — обобщенные образы нашей действительности. Но при этом все они имеют свою индивидуальную биографию, свои индивидуальные свойства. Это не схемы, а живые люди больших чувств, больших страстей:

страсть к накоплению, к частной собственности руководит поступками Егорушки;

классовая месть движет Герасимом Платонычем;

ненависть к прошлому и громадная вера в новую жизнь заставляет Варвару бороться за колхоз и пойти на страшный разрыв с Герасимом.

Правдивая типичность героев сценария, индивидуальное своеобразие каждого из них и ярко очерченные, живые характеры — вот основа художественных качеств сценария, и в этом основа его драматургии.

Отсюда и вытекает удача авторов (Портнов, Большинцев и Эрмлер) в создании образов нового человека (Варвара и Николай).

Николай — секретарь партийного коллектива из «Встречного», посланный на работу начальника политотдела. Но за эти два года он неизмеримо вырос.

Если во «Встречном» его основным методом общения с массами была игра на отсталых чувствах и настроениях рабочих, то в «Крестьянах» это осталось лишь, как элемент тактики. Николай Миронович в отличие от секретаря во «Встречном» умеет по-настоящему разговаривать с массами.

Если во «Встречном» герои оживлялись водкой и прочими человеческими слабостями, то в «Крестьянах» жизненность героев утверждается через показ их разносторонних чувств и поступков. Николай далеко перерос секретаря, но все-таки образ его пока еще бледнее настоящих живых организаторов большевистской переделки деревни, породивших этот образ в сценарии. Егорка, Варвара и, с другой стороны, Герасим Платоныч — герои, обладающие подлинной социальной страстью. А в Николае теоретическое сознание, рассудок, преобладает за счет живой классовой страстности. Варвару в сценарии мы любим больше, Герасима Платоныча мы ненавидим сильнее, чем любим Николая.

Свиноферма, расчистка кустарника, постройка избы Егорки — все это внешний фон, на котором действуют герои сценария. Это конкретная и притом типическая обстановка современной советской деревни. Разрешение проблемы животноводства— центральное звено политики партии в деревне сегодня, и именно поэтому вокруг нее разворачивается острая классовая борьба. Эта борьба — широкое поле для проявления больших чувств и страстей. Свиноферма — существенный элемент драматургии сценария. Во «Встречном» зритель так и не понял, какую турбину вытачивал Бабченко и какое отношение к его работе имел просчет в три сотых. В «Крестьянах» (если это будет реализовано в картине) зритель получит наглядный урок организации животноводческого хозяйства в колхозе. Познавательная ценность обогащает драматургию этого произведения и наносит удар различным теоретикам, пренебрегающим жизненной конкретностью, третируя ее как «наивный реализм» во имя «советского оптимизма» вообще.

В «Крестьянах» нашли свое выражение острые вопросы сегодняшней классовой практики пролетариата. Но это не поверхностная злоба дня, которая перестает быть актуальной завтра. Взяв конкретную обстановку первых лет второй пятилетки, авторы подняли тему до уровня всей эпохи построения бесклассового общества. Колхозной тематике не везло в наших темпланах. Творческие работники упорно обходили и боялись ее. А если и появлялись на экране фильмы с деревенскими названиями, то они редко поднимались выше уровня «Баб рязанских».

«Крестьяне» — кинопроизведение, говорящее настоящим языком искусства о громадных событиях всемирно-исторического масштаба, происходящих в советской деревне.

Ленинград

ОЛЕГ СЕРГЕЕВ

Э. Большинцев

Ф. Эрмлер

А. Гинцбург
ТРУДНАЯ ЗАДАЧА

Съемка картины «Крестьяне» чрезвычайно трудна для оператора.

Сельскохозяйственный материал являлся до сих пор камнем преткновения не только для наших операторов, но и для большей части режиссеров и сценаристов.

Картин о деревне вышло у нас довольно много, но нет почти ни одной, которая бы отражала подлинные движения и пути деревни, идущей к социализму.

Большинство картин (не считая «Земли» Александра Довженко) о деревне, о крестьянах отличается серой, плохой фотографией, стандартными внешними характеристиками, нивелированностью общего тона.

Перед оператором стоит чрезвычайно серьезная задача. Она заключается в том, чтобы серость костюмов, скучность интерьеров, в которых будет происходить основное действие, — крестьянские избы — подчеркнуть наиболее интересно, необычно, художественно, полно.

Мы с режиссером набрали для этого интересный и трудный путь.

Основное в моей трактовке «Крестьян» — это работа над портретом.

Такая установка требует от меня не только абсолютно точного и полного знания сценария и всей драматургической концепции вещи, но и полного единства с режиссером в трактовке образов главных действующих лиц.

Об'ективы типа монокля, с таким совершенством и вкусом применявшиеся (для фото) Дагером и Пьером, дающие исключительно красочную трактовку фактуры лица, богатую выразительность портрета, не могут быть применены к картине «Крестьяне», так как она строится сценаристами, режиссером, всем творческим коллективом в реалистическом плане. Поэтому смягчать, лирически подкрашивать моноклем оператор не имеет права, так как это значило бы искажать трактовку не только каждого отдельного образа, но и всей картины.

Единственно правильная установка—это абсолютно четкая и выпуклая **работа со светом.**

Свет должен быть реалистичен, как и вся картина. Если солнце — то полнокровное настоящее солнце, если вечер, павильон — мы должны совершенно четко видеть источник света.

Я в своей экспликация разбиваю картину на ряд циклов, находящихся в связи с теми настроениями, которые должна вызвать определенная сцена.

Основные звенья, разработанные в операторском сценарии «Крестьян», —актер, портрет, свет и с'емка с движения.

В композиции кадра основным звеном должен быть актер, но целиком строить кадр на одном актере—это значит впасть в некоторую абстрактность. Чтобы избежать этого, мы с режиссером мыслим себе работу **над задними планами так, чтобы на деталях, на новых жизненных подробностях охватить все внешние проявления новых сторон жизни социалистической деревни.**

Мы хотим по-новому использовать с'емки с движения:

В «Крестьянах» я хочу применить в ряде сцен с'емку с движения так, чтобы дать возможность актеру наиболее полно и четко работать не только над внутрикадровым движением, но и над рисунком движения образа в целом.

Движение мною мыслится не только, как фактор динамический, но и как фактор **торможения действия.** Так, например, в сцене «От'езда матери» аппарат будет мчаться в одинаковом темпе с лошадью, будет приближаться к напряженному лицу Герасима Платоныча, от'езжать на общий план и приближаться снова.

Для того, чтобы получить возможность применять такие методы с'емки, мы вместе с художниками картины тт. Дубровским-Эшке и Семеновым строим ряд технических приспособлений.

Чтобы придать цветность и ощутимую жизненность некоторым кадрам, я хочу применить во время с'емок целый ряд оптических нововведений. Так, например, ряд меняющихся фильтров. Я буду менять их так, чтобы вместе с изменением настроения актера или эпизода **менялась бы окружающая природа.**

Самое опасное в этой картине для оператора—это впасть в натуралистический показ деталей деревенского быта.

Поэтому его операторская экспликация заканчивается следующим обязательством:

«Крестьян» я буду снимать, не повторяя тех больших и серьезных ошибок, которые были у меня в с'емках «Встречного». Ошибки эти — излишне натуралистическая фотография (например, в сцене «Цех завода»), которая не способствовала полному разрешению задач, поставленных передо мной режиссерами. Были там и такие сцены, в которых свет становился приматом в кадре. Но есть и ряд найденных вещей, как, например, наплывы и затемнения в «белой ночи», которые я и буду применять и в последующей своей работе».

Серьезные задачи, которые выдвигает операторская экспликация, могут быть разрешены лишь при моей совместной творческой работе с режиссером.

Герасим Платоныч. Эскиз костюма художника В. Семенова

Дубровский-Эшке
ХУДОЖНИК И КАРТИНА

Чем меньше в картине декораций, чем менее они разнообразны, тем труднее работа художника.

Это звучит несколько парадоксально, но это, безусловно, правильно.

В картине «Крестьяне» основным материалом для художника является чрезвычайно однообразный и в большинстве своем невыразительный об'ект—крестьянская изба.

Это чрезвычайно суживает возможности художника в развороте полнокровного художественного зрелища.

Уже закончены предварительная разработка эскизов декораций и общая экспликация художника.

Основа работы художника в «Крестьянах»—**это работа над композицией кадра.** Для того чтобы разнообразить материал, сделать его более красочным, мы стали на путь **комбинированной** работы

Ошибки прежних наших картин, вернее, художников и режиссеров работавших над этими картинами — это страсть к гигантским декорациям, большей частью не эффективным, большей частью не попадающим целиком в кадр.

В картине «Крестьяне» художник и режиссер думают применить совершенно новый и очень рентабельный **способ постройки** декораций по **отдельным элементам, для каждого отдельного кадра.**

Это необходимо потому, что если строить натуралистические декорации изб, особенно тогда, когда в них должно помещаться много народу, то по-настоящему проработать композицию кадра и расположение актеров в каждом данном кадре окажется совершенно невозможным. Так например, в сцене «Пельменей» в кадре должно помещаться не менее 15 человек, находящихся в избе Анисима. Если снимать их в одной декорации, ничего, кроме сутени и натуралистических нагромождений деталей, получиться не может.

Поэтому мы и хотим построить каждый отдельный угол, план с таким расчетом, чтобы была возможность передвигать декорацию, убирать ненужные углы, переставлять и т. п.

Композиция каждого отдельного куска будет нами построена именно в той художественной трактовке которая нужна будет режиссеру.

Это техническое новшество раскрывает широчайшие возможности и для светового построения кадра и чрезвычайно удешевляет стоимость всей декорации в целом, так как не надо будет строить гигантскую декорацию, занимающую колоссальное количество места в павильоне и времени на ее постройку. **Такой способ дает возможность быстро строить конструируемые и легко передвигаемые части декораций.** Этот метод не мешает работе и других картин, а, наоборот, **облегчает четкое планирование.** В любое время павильон может быть освобожден для с'емки другой картины, а декорации свинчены в одно место. Когда же павильон освободится, декорации снова будут приведены в действие.

Для этого совместно с оператором и режиссером делаем не только общие эскизы, но и эскизы отдельных элементов, из которых слагается тот или иной эпизод, что дает возможность точно следовать заранее заданному плану.

Само собой разумеется, что картина эта должна строиться абсолютно **реалистично, но некоторые сцены будут сделаны достаточно романтично.** Так, например, от'езд матери, смерть Варвары и ряд других эпизодов задуманы мною в плане подчеркнутой романтичности.

Особо будут поставлены вопросы фактурные. Скольжение света по фактуре, по поверхности предмета, его глубина и т. п.—все эти вопросы встанут перед нами во всей широте уже при самих с'емках.

Интересный и удешевляющий способ построения декораций, задуманный нашей группой, должен быть тщательно продуман и проработан не только нами самими, но и всеми работающими рядом коллективами. Сейчас этот способ выглядит чрезвычайно заманчиво и выгодно. Мы надеемся на то, что фабрике удастся провести его плодотворно в жизнь.

ИСТОРИЯ **неначатой** ПОСТАНОВКИ

15 мая сценарий «Крестьяне» был запущен в производство.

22 мая должен быть первый с'емочный день.

Режиссерский сценарий готов. Готов и операторский сценарий.

Группа давно укомплектована. Состав ее чрезвычайно обширен: режиссер **Эрмлер,** консультант **Большинцев,** ассистент **Портнов,** ассистент **Герштензанг,** пом. реж. **Чернова,** ассистент художника **Семенов,** первый оператор **Гинзбург,** второй оператор **Завьялов,** звукооператор **Дмитриев,** ассистент звукооператора **Даболин,** директор группы **Васильев,** монтажницы **Карстенс** и **Гордеева,** гример **Никаноров,** костюмер **Слонимский,** композитор **Пушков.**

Актеры: Егорка — **Пославский,** Анисим — **Гардин,** Матвеев — **Лужин** (ТЮЗ), Костя — **Чикаевский** (ЛСПС). Николай Миронович — **Беголобов** (театр им. Мейерхольда). мать — **Блюменталь-Тамарина,** Нюша — **Казико** (Большой драматический), старичок — **Сладкопевцев.**

Группа может приступать к работе, но... с'емки **не начнутся 22 мая. Нет художника,** так как т. Дубровский-Эшке назначен директором технической фабрики и работать художником на «Крестьянах» не будет. Но не в этом еще основная беда.

Главная задержка в том, что **нет актеров на две основные роли: Варвары и Герасима Платоновича.**

История потерь и возвращений актера, ориентируемого на роль Герасима Платоныча, **Петрова** из Московского театра Красной армии чрезвычайно сложна, запутана, а главное, **длительна.** В орбиту отношений группы с актером Петровым включилось такое количество людей и организаций, что группа, увлеченная этой «войной» за актера, позабыла о том, что можно было себя застраховать другим актером на случай вполне вероятного отказа Театра Красной армии «выдать» Петрова группе.

Сегодня вопрос с Петровым все еще находится в стадии разрешения: Театр Красной армии предоставляет возможность Петрову сниматься только через день (в дни его отдыха от спектаклей) или **в августе,** во время его отпуска.

Совершенно неизвестно, как удастся группе выбраться из этого затруднительного положения. Но несмотря на все это, группа **обязуется сдать картину к 7 ноября 1934 г.**

Ассистент Портнов вместе с операторами проводит всю работу по разработке проекта звуковых с'емок на натуре. С 2 по 7 мая группа вместе со звукооператором выезжала на натуру для окончательного утверждения и проверки этого **проекта натурных звуко'емок.**

Проект намечает организовать работу таким образом, чтобы большая часть материала как немого, так и звукового была заснята на месте, в экспедиции. Для этого группа берет с собой лихтваген и кабель, позволяющий отвести лихтваген за полкилометра от места с'емок. Предполагается или закопать лихтваген в яму так, чтобы звук рассеивался, или построить нечто вроде кургана, чтобы рефлектор, отражатель звука, был направлен в обратную сторону от места с'емок. Таким образом, посторонние шумы не будут мешать с'емкам.

Это даст возможность некоторые небольшие **павильоны снимать** вместе со звуком там же **на** натуре.

В картине — 45 проп. натурных с'емок и 55 — павильонных.

Это 11 больших и маленьких павильонов, из которых только **пять** будут сниматься в Ленинграде на фабрике.

Эти пять — основные павильоны картины: 1) Хата Егорки, 2) Правление, 3) Изба Анисима, 4) Комната Варвары и 5) Комната Николая.

Остальные павильоны: 1) хлев (эпизод со свиньями), 2) двор Егорки, 3) сарай, где Герасим вешает Варвару, 4) сени избы начальника политотдела (эпизод с крынками молока) и еще несколько мелких сцен будут сняты в экспедиции на месте.

Во время работы группы в экспедиции, в Ленинграде, на фабрике для нее будут строиться павильоны разборные с таким расчетом, чтобы, закончив экспедицию к 1 августа, группа уже 2 августа могла приступить к с'емкам в Ленинграде.

Только при четкой дисциплинированной работе всего коллектива можно выдержать такие напряженные темпы и заставить с'емочную группу ни на один день не выйти из плана. Но для этого необходима к четкая плановость в работе всей фабрики, ее технических цехов и обслуживающего персонала.

И. С.

КОЛХОЗ И НЕЧИСТАЯ СИЛА

Сценарий Эрмлера, Портного и Большинцева «Крестьяне» производит двойственное впечатление.

Когда читаешь эпизоды, в которых бойко и весело даны жанровые картинки колхозной жизни, кажется, что имеешь дело с игривой, жизнерадостной комедией.

Девки в туфлях на высоченных каблуках и с шелковыми чулками в руках.

Дед Анисим, угощающий начполитотдела и правленцев пельменями.

Свинья, застрявшая в воротах.

Тот же дед Анисим, пересидевший на собрании и выбегающий «до ветру».

И много других занятных мелочей и подробностей.

Но как только речь заходит о главном персонаже сценария, о животноводе-вредителе Герасиме, вся колхозная идиллия исчезает, как дым, и начинается мрачная средневековая повесть с заговорами, убийствами, духами ада и прочими атрибутами, далеко не комедийного характера.

Герасим загадочен и неубедителен. Чем обусловлено его вредительство? Только ли социальным происхождением и мстительностью натуры? Связан ли он с какими-либо контрреволюционными группами или действует индивидуально, на собственный риск и страх? Чем об'ясняется его горячая любовь к Варваре, женщине совершенно другого, враждебного ему склада? Как это он без всякой предварительной обработки сразу выпаливает ей всю свою контрреволюционную идеологию? Как это он так легко убивает свою горячо любимую жену? И убив, продолжает хитрить и вредить как ни в чем не бывало?

Это не колхозный животновод, а исчадье ада! И сцена, когда Герасим застывает перед наганом начполитотдела, определенно напоминает черта, корчащегося перед святым крестом.

Не успел Герасим шепнуть «темному мужичку» Егорке несколько туманных слов, и тот уже хватается за нож и всаживает его в спину начполитотдела. Откуда такая прыть? Тут явно пахнет нечистой силой.

В сценарии об этом рассказано в соответствующих инфернальных тонах.

«На горизонте вспыхнуло огромное зарево... Вспышками огня осветился горизонт... Герасим вскочил и неступленным движением показал в ту сторону. — Партию обманул!.. Власть обманул!.. Колхоз погубит!.. Огнем следы заметает!—Егорка тоже вскочил. В туманных словах Герасима почудилось ему грозное предупреждение. Истерическая взволнованность Герасима заразила его... Герасим быстрым движением схватил за плечи, крепко сжал, притянул Егорку и вцепился глазами в его помутившиеся от страха глаза... На самом краю оврага стоят они, крепко сплетясь, а за их головами видно небо, освещенное пламенем больших костров».

Трактовка вредительства как нечистой силы последовательно проведена через весь сценарий.

Варвара говорит: «И чего это мужики осатанели?» И после небольшой паузы, снизив голос, шепнула: «А может и у нас кто-нибудь завелся?»

В. Портнов

Адским виденьем является Герасиму старуха-мать, дабы укрепить сына в злодействе и мести.

А правоверный колхозник дед Анисим попросту ставит на табуретку «небольшую запыленную икону» и заставляет всех колхозников божиться, что нет среди них злодеев. И сам «первый степенно повернулся к иконе и размашисто перекрестился: «Перед господом богом клянусь— не моя рука злодейство совершила». Вредительство превратилось из явления **социально-психологического** в явление **религиозно-нравственное.** Абстрактная **романтика добра и зла** заменила конкретность социально-психологических мотивировок.

Вполне реальные, живые колхозники превращаются от общения с Герасимом в святых отцов, а колхоз в целом преображается в святую обитель с настоятелем, с трапезой и с великомученицей Варварой.

Почему так получилось? В чем ошибка?

Авторы сценария захотели отойти от бытового деревенского штампа, от затрепанных «зипунов» и «кнутовищ», о которых с горечью говорил Фадеев на пленуме Оргкомитета писателей. Такое намерение можно только приветствовать. Но осуществить его не так-то просто.

Штамп плох тем, что или неверно осмысливает действительность, или осмысливает ее по несущественным признакам. И в том и в другом случае есть только один путь преодоления штампа: **заново увидеть действительность и заново ее переосмыслить.**

Советский колхоз совсем не то, что русская деревня. О нем нужно говорить совсем другим языком, совсем другими образами. **Но какими образами, каким языком, — на это может ответить только сама колхозная действительность.**

В самих колхозах, в их быту, в их проблематике заложен этот новый язык, эти новые образы. Никакая самая пылкая фантазия, самая изощренная выдумка здесь не поможет. Реальность нельзя выдумать, ее можно только уловить, обобщить, осмыслить и передать в творческом оформлении.

Вне изучения действительности нет способа преодолеть штамп. Всякая иная попытка непременно обречена на неудачу. Максимум, чего можно достигнуть отвлеченным размышленьем, — это замены одного штампа другим.

В этом ошибка авторов сценария «Крестьяне».

Они не ушли от штампа, они только **перештамповали** деревенский материал. В сценарии нет унылой деревенщины с зипунами и кнутовищами, но есть зато романтические правленики и злодеи, заимствованные из не менее штампованных росказней духовно-нравственного жанра. Нет будничных мотивировок, но есть трафаретная мистика противоречий человеческой души.

Вместо одного штампа другой, — **не лучший.**

А наряду с этим, в мелочах, в подробностях чувствуется, что авторы все же прикоснулись к колхозной действительности. Но или мало прикоснулись, или не нашли еще метода положить свои наблюдения и обобщения в основу творческой работы. Мелочи и подробности так мелочами и подробностями и остаются, а решающий материал сценария последовательно выдержан в лжеромантическом, неубедительном и весьма далеком от конкретной колхозной действительности плане.

И не потому, что все случающееся в сценарии не могло бы случиться в колхозе. А потому, что смысл такого рода происшествий иной: не религиозно-романтический, а **социально-психологический.**

О. М. БРИК

ОТ РЕДАКЦИИ.

Придавая большое значение постановке «Крестьян», редакция считает полезным продолжить дискуссию о сценарии, начатую статьями тт. Сергеева и Брика с тем, чтобы максимально помочь с'емочной группе в создании первого крупного кинопроизведения о современной советской деревне.

О КНИГЕ Ф. ШИПУЛИНСКОГО*

Заслушав и обсудив на совместном заседании с кафедрой теории и истории кино ГИК доклад тт. Нестерович и Россоловской о книге Ф. Шипулинского «История кино» т. I, а также устные выступления т. Шипулинского, секция общего киноведения НИС постановляет:

1) Опубликовать доклад тт. Нестерович и Россоловской, как в основном правильно отражающий точку зрения секции на книгу Ф. Шипулинского.

2) Книгу «История кино», как ненаучную, содержащую целый ряд грубейших методологических ошибок и изобилующую многочисленными ошибками фактического порядка, считать невозможным рекомендовать в качестве учебного пособия при прохождении курса истории кино в киноучебных заведениях.

3) Запланировать в темплане НИС на 1935 г. подготовку к изданию материалов по истории западного и советского кино.

4) Поставить перед ГУКФ вопрос о необходимости срочной организации научно-вспомогательных учреждений (ФИЛЬМОТЕКИ, КИНОВЕДЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКИ, МУЗЕЯ) как одной из главных предпосылок и созданию подлинно научной истории кино.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ СЕКТОР ГИК.

На русском языке нет ни одного учебника, ни одного серьезного научного труда по истории кинематографии. Книга Б. С. Лихачева «История кино в России» («Academia» 1927 г.) охватывает период только от 1906 до 1913 г. Это записки, воспоминания, справочники фактов. Переводных трудов по истории кино у нас нет. Очерки Тальбота и работа Гарми — очень незначительное явление. Основные в буржуазной литературе работы по истории кино: Ramsaye Terry «A Million and one Nights the History of the Motion Picture» (1926 г.). Coissac G. Michel «Histoire du Cinématographe» (1925 г.). Carter H. The New Spirit in the Cinema» 1930 г.).

Эти добросовестные эмпирические накопления фактов буржуазной наукой представляют собой ценность для развития советской науки о кино при всей их методологической порочности. Однако книги эти до сих пор у нас не переведены и не изданы.

В 1933 г. ГИХЛ издал книгу Ф. Шипулинского «История кино» т. 1, «История кино на Западе».

Ф. Шипулинский не является случайным автором в истории кино. В течение ряда лет он возглавляет кафедру истории кино в ГИК.

Приступая к научному исследованию любого явления, необходимо прежде всего установить **об'ект и границы исследования.** Вторым основным условием всякой научной работы является четко выявленный **научный метод.** Книга Ф. Шипулинского не обладает ни тем, ни другим. Основная методологическая ошибка Шипулинского в том, что он не уясняет себе места и значения кино как своеобразного идеологического явления. В книге Ф. Шипулинского кино рассматривается не как определенная форма идеологии, а прежде всего как отрасль промышленности. Вслед за буржуазными кинотеоретиками (и некоторыми нашими эмпириками) он утверждает, что « само художественное творчество в кино происходит в условиях организованного фабричного производства» (стр. 19).

Шипулинский рассматривает кино не на фоне кризиса всей идеологии капитализма, а механистически сводит кризис кино к экономическому кризису. Он рассматривает кризис буржуазного кино, как кризис одной из отраслей товарного производства.

Отсутствие правильных методологических установок превратило книгу Шипулинского в сборник случайных фактов и анекдотов о кинопромышленниках, прокатчиках, изобретателях, в копилку отрывочных сведений из биографий актеров кино, их взаимоотношений с предпринимателями и бульварно сенсационных сплетен об их интимной жизни.

Отсутствие правильного метода и четкого знания границ исследуемого объекта привели Шипулинского **к эмпирическому пересказу исторических фактов, без отбора и диференцированного учета существенного и несущественного.**

Книга Шипулинского разделена на главы по эмпирическому, хронологическому признаку, который, однако, не выдержан до конца. Глава «До кинематографа» включает историю волшебного фонаря. В ней же рассается история кинопромышленности и законы фиксации движения киноаппаратом («Первый предрассудок в кино», «Второй предрассудок в кино», стр. 22 и 37). Глава «Детские годы кинематографа» иллюстрирует отсутствие способностей к теоретической постановке вопроса. Автор плетет вслед за событиями, излагая их вне всякой внутренней связи друг с другом: возникновение аппаратуры различных типов, возникновение отдельных жанров, описание фильм, кинопредприятий и т. д. Переходя к анализу кино, как вида искусства, автор с первых же строк обнаруживает недостаточную осведомленность в элементарных вопросах искусствознания. Генезис тематики кино он выводит из кинотехники («Первая техника и тематика», «Глупышкин» и «Макс Линдер»).

Даже в ошибочной системе Шипулинского в этой главе должен быть поставлен вопрос о возникновении кино как нового вида искусства, со всеми специфическими особенностями.

Именно здесь следовало дать социальное обоснование возникновения тематики первых комедий. Она об'ясняется не только игнорированием кино со стороны театра и литературы, как думает автор, и не только примитивной техникой кино. Содержание первых комедий обусловлено тем, что кинематограф родился как массовое искусство и отразил в себе все то содержание «культуры», которое предназначалось для идеологического воспитания господствующими классами широких масс.

Мы не можем следовать за автором и подробно разбирать каждую главу книги. Остановимся на главе о послевоенной американской кинематографии. Построение этой главы, отбор и классификация материала типичны для всех глав книги.

Глава начинается с рассмотрения политической обстановки в послевоенной Америке и расцвета кинопромышленности. Далее в разделе «Кино доллара» ряд фильм этой эпохи («Приключения Руфи» и др.) рассматривается только... с точки зрения стоимости их декораций. Разделы под заголовками «Развлекательное кино» и «Поцелуй в диафрагму» по существу трактуют одно и то же положение: «идеализация действительности в американских фильмах есть своего рода «дымовая завеса», заслоняющая от трудящихся масс подлинные причины общественных противоречий». Мысль эта, развитая робко и неглубоко, внезапно теряется в новых разделах, где совершенно неожиданно фильмы рассматриваются уже с точки зрения **жанра** («Фермерская драма» и «Мещанская лирика»). Но социального обоснования возникновения этих жанров не дано.

В последних разделах «Золушка» (образ бедной девушки, созданный Мэри Пикфорд и сестрами Гиш) и «Чарли Чаплин» (биография актера) сделана попытка дать социальный генезис классических образов американского кино. Но эта попытка совершенно неубедительна.

Зато подробно описаны отношения Чаплина с кинопредпринимателями и его бракоразводный скандал. В тех частях раздела, где сделана попытка дать анализ игры Чаплина, Шипулинский сбивается на априорные и ошибочные утверждения. Приведем только один пример: «Самое смешное в комедиях Чаплина смешит не его актерской мимикой и угловатыми движениями, а комическими положениями, конфликтами qui-pro-quo, словом, сценарными вымумками. Поставьте в такое же положение другого, менее талантливого актера, перескажите подробности комедии на словах, и смехотворный результат получится приблизительно тот же» (стр. 184).

Таким образом, весь социальный смысл сложного образа Чаплина-люмпена, неудачника, своеобразного протестанта против капиталистического правопорядка и в то же время его защитника — выхолащивается.

Влияние Чаплина на советскую кинематографию установлено с помощью странного примера, иллюстрирующего суб'ективизм и безответственность анализа, например: «...в такой, казалось бы, далеко «негровой» фильме, как «Турксиб», — верблюд совершенно по-чаплински останавливается и с недоумением смотрит на проложенные рельсы, рассказывая зрителю красноречивее всякой надписи о революционном строительстве!».

В книге нет единого метода ни в анализе отдельных фильм, ни в анализе творчества создателей их. Одна фильма рассматривается с точки зрения темы, другая — с точки зрения жанра, третья — с точки зрения приема.

Останавливаясь на работе сценариста, режиссера, актера, автор всюду забывает об операторе, хотя в книге так много страниц уделено киноаппарату.

История самого синтетического из искусств рассматривается вне его синтетической специфики.

Социальный генезис развития приема рассматривается слишком упрощенно в непосредственном соотношении с экономикой. Например, очень вульгарно дано обоснование введения «вуалирования» и с'емки через сетку. Введение вуалирования об'ясняет Шипулинский стремлением американской и европейской буржуазии «завуалировать» действительность (стр. 132). Но этого мало. Применение этого приема оказывается (по Шипулинскому) заразило и часть наших «попутчиков», «напуганных мощным напором социалистического строительства» (там же).

Творчество отдельных режиссеров и актеров рассматривается почти исключительно под углом зрения их биографий, притом изложенных чрезвычайно неточно и неполно.

В каком соотношении находится фермерская драма с wild west фильмами? В каком соотношении находится творчество Чаплина с творчеством Гриффита? Джемса Крюзе? Если нет в истории кино борьбы стилей, то нет и истории кино.

Этот краткий разбор метода и общего построения книги позволяет сделать определенные выводы.

Легко установить, что автор пользовался при написании книги известными трудами по истории кино иностранных буржуазных авторов Раизая и Куассака (названия трудов даны в начале нашей статьи). Нельзя возражать против использования имеющихся источников по истории кино. Ошибка Шипулинского заключается в том, что он пользовался ими **некритически**, следуя методу буржуазных авторов, излагая историю так же эмпирически, как они, и пересыпая факты анекдотами.

Книга Ф. Шипулинского не научна. Ею нельзя пользоваться даже в качестве фактографического справочника. Фильмографические сведения в книге чрезвычайно неточны и неполны. Укажем только несколько фактов: «Три испытания» и «Леди» —две различные фильмы — в книге помечены, как одна. «Чудеса лыж» и «Белый стадион» — два названия одной и той же фильмы — в книге, помечены, как две разные. Неточны указания режиссеров фильм: никому неизвестный Эйхгорн вместо Ричарда Освальда («Бархат и лохмотья»). К книге не приложено ни одной фильмографической таблицы, где бы были указаны точно имена всех создателей фильм и даты выпуска картин на экран.

Никакая история не может строиться по памяти, без точно установленных фактов, без тщательного изучения источников.

Вина за неудачу Ф. Шипулинского лежит на всех нас. Это наша неудача. Мы все несем за нее ответственность. И на нас лежит задача организовать правильно изучение истории и создание теории кино.

В. РОССОЛОВСКАЯ
О. НЕСТЕРОВИЧ
НИС ГИК

От редакции. Редакция присоединяется к оценке книги т. Шипулинского, данной Научно-исследовательским сектором ГИК.

* **История кино. Том I. История кино на Западе. ГИХЛ, 1933.**

ПО СЛЕДАМ ЗАМЕТОК

Указания газеты «Кино» от 28 марта № 15 в заметке «Присылают немые фильмы» о том, что в Казахстане нет фильм с надписями на казахском языке, полностью подтвердились.

Зав. Западноказахстанской базой Росснабфильм сообщает, что у них для всего Казахстана имеется лишь 2 фильмы с надписями на казахском языке.

О том, как они думают исправить это положение, в сообщении нет ни слова.

„Культурные" КУЛЬТУРНИКИ

(Письмо вепревских колхозников работникам Роскино и Росснабфильм)

Мы, председатели 12 колхозов Вепревского сельсовета, из опыта жизни видим, что трест Севкино плохо выполняет решения IV краевой партконференции об обслуживании наших колхозов кинопередвижками. Вот, например, работник Кубено-Озерского отделения Севкино **Тирнович** до сих пор с нами не заключил договоров по обслуживанию наших колхозников кинопередвижками. Он сидит себе в районной конторе и в ус не дует. Как будто бы его посевная кампания не касается. Ваша вина, тт. **Янков и Дубов**, в том, что вы сами лично киноработой руководите из кабинета и по-старинке. Старые методы уже отжили, а новых-то в кабинете не найдешь.

...и «ударная» работа

Ваши киномеханики вместо выполнения договоров по прокату кинофильм пьянствуют и хулиганят. Вот, например, киномеханик **Хараузов** две недели назад приехал в Вепревский сельсовет показывать картину. Распродал билетов на 50 рублей, а к вечеру напился пьяный и свалился около аппарата. Посидели наши колхозники, да так ни с чем и ушли. Обидно: уплатили денежки, а он тут же на наших глазах и пропивает. Надоела эта неурядица, вот почему мы решили обо всем вам написать. Можно ли дальше терпеть, когда работники культуры являются бузотерами и хулиганами?

«Оперативное» руководство...

Вот, например, ваш киномеханик **Шавилов** из дер. Павлово Несвойского сельсовета в пьяном виде в Кубено-Озерске подрался. В драке ножом ранил одного колхозника.

Наши требования к Севкино:

Организовать кинообслуживание так, чтобы в весенне-посевную кампанию охватить все колхозы Северного края.

Послать в колхозы кинопередвижки не только с киномеханиками, но и с инструкторами, которые бы проводили с нами беседы, увязывали сюжет картины с местными условиями деревни.

Вышлите на наш сельсовет чистую пленку, мы, конечно, за это вам уплатим. Неплохо было бы послать оператора в колхозы и МТС и сделать свой киножурнал. Ведь делают же в других областях.

Пошлите к нам картину «Сезд победителей», мы как раз прорабатываем решения XVII парт'езда.

Председатель сельсовета ВОЛКОВ, парторганизатор УКАНОВ, предколхоза «Передовик» ЛЕБЕДЕВ, предколхоза «Боевик» ГОРШКОВ, предколхоза «Беднота» МЕДВЕДЕВ, колхоз им. Молотова — СТАРШИНОВ, предколхоза «Новая жизнь» ПОЛИН, предколхоза «Гудок» КОРОБОШНИН, предколхоза «Волна революции» ВАГАНОВ, предколхоза «Серп и молот» РОГАЛЕВ, предкоопа БАХВАЛОВ, члены правления колхозов ГОЛУБЕВ, ЛЕОНОВ, УШКОВ.

ПИСЬМА НЕ ЧИТАЛИ

В Северном крае кинообслуживание сева организовано неудовлетворительно. Особенно плохо показываются фильмы. Несмотря на целый ряд сигналов из районов о плохом качестве работы киномехаников передвижек, трест Севкино никаких мер не принимает. Из письма вепревских колхозников Усть-Кубенского района Северного края к киноработникам Севкино видно, что часть механиков продолжает издеваться над колхозным зрителем. Трест Севкино на письмо не отвечает. Больше того, руководители треста письма даже не читали.

Росснабфильм обещал выслать к 10 мая для колхозников Вепревского сельсовета фильму «С'езд победителей», но этого далеко недостаточно. От Росснабфильм в части улучшения репертуара колхозники вправе требовать значительно больше.

Ф. АНУФРИЕВ

Архангельск.

Примечание: Редакция, помещая письмо колхозников и заметку т. Ануфриева, ждет от треста Севкино и Росснабфильм сообщений о мерах, принятых к ликвидации и исправлению всех отмеченных в письме безобразий и недостатков.

ФАКТЫ ПОДТВЕРЖДАЮТ

Организация конкурса на лучшую кинопередвижку в Крыму сильно помогла деревенской киносети выйти из прорыва и стать рентабельной.

Раньше рентабельных сельских кинобригад было 4, стало — 15; рентабельных кинопередвижек было 23, стало — 50. Каждая кинопередвижка дала сбор в среднем 496 руб. в месяц, что составляет 106 проц. к плану, в то же время сокращен расход на передвижку. Прибыль в среднем на каждую передвижку выросла с 93 руб. до 101 руб. Общая прибыль за IV квартал равна 15 102 руб.

Лучшими кинобригадами Крыма являются. **Евпаторийская, Бахчисарайская, Керченская, Старо-Крымская, Карасубазарская, Ялтинская.**

Лучшими киномеханиками Крыма признаны: **тт. Бредюк, Стасс, Газиев С., Нейферт, Асанов, Кривцов, Газиев Р., Артеха, Паустовский.**

Результаты конкурса лучше всяких слов говорят о несостоятельности утверждений, что деревенская сеть нерентабельна. Большую роль в поднятии рентабельности передвижек сыграли политотделы МТС.

ИВ. ПОТЕХИН

Симферополь.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб. 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

В июне месяце кончается ваша подписка.

Возобновите подписку на второе полугодие немедленно.

Подписку направляйте почтовым переводом — Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единение, или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА
БИБЛИОТЕКУ РОСТ

Выходит с апреля месяца сего года книжками об'емом в 1½—2½ печатных листа.

Печатает законченные произведения, повести, рассказы, повмы и стихотворения молодых писателей.

Библиотека «Рост» оформляется оригинальными гравюрами художника Н. Шеверднева.

Подписная цена: 12 мес. — 3 руб., 6 мес. — 1 р. 50 к.

Цена отдельной книжки — 30 коп.

Требуйте в киосках Союзпечати.

Подписку направляйте почтовым переводом — Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единение, или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатск. пл., тел. 1-67-95. нач. с 12 ч. В специальном зале хроники новый звуковой журнал «СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО» № 10 произв. Союзкинохроники, режиссер ЕГОРОВ.
С 18 МАЯ ОТКРЫТИЕ САДА

УДАРНИК
у Каменного моста, тел. В-1-76-55. Трамв. 3, 10, 11, 18, 24, 25, 26. Автоб. 10, 23, 24.
Нач. с 4 ч. 30 мин. дня. Касса пред. прод. откр. с 10 час. утра. В ФОЙЕ концерт. выступление. В программе звуковой журнал «СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО» № 10 производства Союзкинохроники.
ЕЖЕДНЕВНО гастроли Ленинградского ДЖАЗА Якова СКОМОРОВСКОГО

ЦЕНТР
Пушкинская пл. Телеф. 3-00-48. Нач. сеан. с 12 ч. дня. В прогр. журнал производства Союзкинохроники № 10 «Советское искусство».
В ФОЙЕ на вечерних сеансах ВЕРА ТАРАДИНА (жанровые песни). ДЖАЗ-ОРКЕСТР п/у. КОНСТАНТИНОВИЧА.

ФОРУМ
Сад.-Сухаревск., тел. 5-72-26. Нач. с 12 ч. дня. Ежедневно днем в фойе выступ.
ДЖАЗ-ОРКЕСТР
Вечер. конц. оркестра п/у. КУНИНА.

НЕБЫВАЛЫЙ УСПЕХ!
2-й МЕСЯЦ ПОСТАНОВКИ МОНОПОЛЬНО
БОЛЬШОЙ ХУДОЖ. ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ ПО ОСТРОВСКОМУ
ГРОЗА
Режиссер В. Петров

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕН. ФИЛЬМ
ОЛЬГА ЖИЗНЕВА и М. БАНШЕЕВ В КАРТИНЕ
ТАКАЯ ЖЕНЩИНА
Режиссер К. ЭГГЕРТ

УРАН
Сретенка, 19 тел. 5-27-30
Нач. сеансов с 12 час. дня. Ежедневно вечер. в фойе ДЖАЗ п/у. ТЕРЕШКЕВИЧА.
В программе хроника ПЕРВОМАЙСКИЙ ПАРАД.

АРС
ул. Горького, 61, Тел. 5-43-47.
Нач. сеан. с 6 час. вечера. В фойе оркестр п/у. А. КОРЭ.

ВОСТОКИНО
пл. Свердлова, 3, тел. 5-54-55. Театр откр. с 11 час. дня. В фойе с 7 ч. веч.
ДЖАЗ-ОРКЕСТР
п/у. А. ПОЛОНСКОГО
при уч. солист. лучших ДЖАЗ-ОРКЕСТРОВ. В программе новый журнал Союзкинохроники №№ 10 «Советское искусство».

Ц. Д. К. А.
пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининская), тел. 87-12. 1-09-85, доб. 5. Нач. с 3 час. дня.

УНИОН
ул. Герцена, 23. Т. 1-52-44. Нач. сеанс. с 12 час. дня.

ТАГАНСКИЙ
Н.-Таганская площ., тел. Ж-1-39-50 Нач. с 4.30. В фойе оркестр под упр. ДЬЯЧЕНКО. В программе звук. фильм производ. Союзкинохроники. При театре фотоателье.
ВЕЧЕРОМ КОНЦЕРТЫ, выступление артистов театра К. СТАНИСЛАВСКОГО

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОД. БЕЛГОСКИНО
ДВАЖДЫ РОЖДЕННЫЙ

МЕЖРАБПОМ-ФИЛЬМ
ВЫПУСКАЕТ БОЛЬШОЙ ПОСТАНОВОЧНЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ
ВОССТАНИЕ РЫБАКОВ
по роману АННЫ ЗЕГЕРС
„AUFSTAND der FISCHER von St. BARBARA"
ЕВРОПЕЙСКИЙ РЕЖИССЕР ПОСТАНОВЩИК
ERWIN PISCATOR
СЦЕНАРИЙ Г.Э. ГРЕБНЕР
КОМПОЗИТОРЫ Ф САБО, В.ФЕРЕ, Н.К. ЧЕМБЕРДЖИ
РЕЖИССЕР М.И. ДОЛЛЕР
ОПЕРАТОРЫ П.В. ЕРМОЛОВ, М.Н. КИРИЛЛОВ
ЗВУКООПЕРАТ. А.А. ГОРНШТЕЙН

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
КЕДЕНЕК Засл. арт. Респ. А.Д. ДИКИЙ
ЕГО ЖЕНА Засл. арт. Респ. Ю.С. ГЛИЗЕР
МАРИЯ-ДЕВУШКА ИЗ КАБАКА В.Д. ЯНУКОВА
АНДРЕАС - Д. КОНСОВСКИЙ
ПАСТОР Засл. арт. Р. К. ДАВИДОВСКИЙ
ЖЕНА НЕЕРД Эмма ЦЕССАРСКАЯ
ГУЛЬ МАТРОС Н.Г. ГЛАДКОВ
БРЕГЕЛЬ СУДОВЛАДЕЛЕЦ С.А. МАРТИНСОН
КЕРХУС - В.И. КОВРИГИН
КОМАНДИР ОТРЯДА К.В. ЭГГЕРТ

Упол. Главлита В—78837.

Типография газеты «За индустриализацию». Москва, Цветной бульвар, 30.